



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Amoscritura: «cuerpos atrabesados». Somatología poética de Mario Martín Gijón

Author: Ewa Śmielek

Citation style: Śmielek Ewa. (2019). Amoscritura: «cuerpos atrabesados». Somatología poética de Mario Martín Gijón. "Romanica Silesiana" (Nr 1 (2019), s. 100-113), doi 10.31261/RS.2019.15.08



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



EWA ŚMILEK

Universidad de Silesia, Katowice



0000-0002-8243-9150

Amoscritura: «cuerpos atrabesados»¹ Somatología poética de Mario Martín Gijón

Lovriting: “[cro/ki]ssed bodies”²

Poetic somatology of Mario Martín Gijón

ABSTRACT: The body, although not presented in a direct way, connects the two main themes of *Rendición* (2013), the second volume of poetry by Mario Martín Gijón. Based on the theory of José Enrique Finol (presented in the work *La corpósfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, 2015), I carry out an analysis of how the corporeality is depicted in the poetry of Martín Gijón. In the said poetry book, the body has not only obtained the status of the object (linked to the themes of love and eroticism), it has also become an assistance of the artistic activity. In this way, the poetry is embodied (Merleau-Ponty, 1993), the word is a living body with all its creative powers.

KEY WORDS: body, corposphere, somatology, Spanish contemporary poetry, Mario Martín Gijón

Introducción

«El siglo XX ha inventado teóricamente el cuerpo», escribe Jean-Jacques COURTINE (2006: 21) en *Historia del cuerpo*. Así pues, fue en el siglo pasado cuando se profundizó en la idea de la corporeidad. Aquella centuria «abrió el tópico de las somatizaciones y sirvió para que se tuviera en cuenta la imagen del cuerpo en la formación del sujeto [...]» (COURTINE, 2006: 21–22). Esa apertura ha convertido el cuerpo, primero, en objeto de estudio de diversas ciencias y, luego, en sujeto activo: «el cuerpo es [...] objeto y sujeto, es significante y sig-

¹ MARTÍN GIJÓN Mario (2013). «ynnecesaria». En: *Rendición*. Madrid, Amargord, p. 72.

² La traducción es nuestra.

nificado» (FINOL, 2015: 237). Sometido a la teorización, el cuerpo ha llegado a ser un constructo cultural, en todos los sentidos de la palabra, por tanto, su posición privilegiada le permite *semiotizar* el mundo, es decir, «subsumir y expresar numerosas modalidades expresivas» (FINOL, 2015: 237–238).

La gran cantidad de planteamientos acerca del cuerpo y de la corporeidad –dos nociones, o consideradas sinonímicas, o, al contrario, distinguidas y separadas–, que surgió en el siglo pasado, influyó, asimismo, en la percepción y en la representación del cuerpo en la literatura. Hoy en día, esa temática requiere un estudio interdisciplinario, ya que el cuerpo constituye un asunto tanto literario, cultural, filosófico como teológico; circunstancia que, en nuestra opinión, se observa ante todo en la lírica.

La poesía española de finales del siglo XX y principios del siglo XXI recupera la corporeidad convirtiéndola en un tema reiterativo cuya realización es tan polifacética y multiforme como lo es la lírica misma de este periodo. La representación del cuerpo (presencia, ausencia, reflejo, recuerdo, etc.) y el papel que este desempeña (dialógico, metafísico, gnoseológico, ontológico, discursivo, etc.) constituyen en la creación poética una *corposfera*³ de gran carga significativa. Ese es también el caso de la lírica de Mario Martín Gijón, autor nacido en Villanueva de la Serena (Badajoz) en 1979.

El objetivo principal del presente trabajo es demostrar que en la poesía del escritor extremeño, y ante todo en su poemario *Rendición* (2013), el cuerpo no solo tiene el estatus de objeto, con su potencial representativo y gnoseológico, sino que, además, se convierte en soporte de la actividad artística y, en consecuencia, en lo que Yves MICHAUD ha denominado «el cuerpo médium, el cuerpo obra» (2006: 414). Por un lado, intentamos presentar cómo en *Rendición* se exhibe esa doble modalidad del cuerpo y, por otro, demostrar que en la poesía de Mario Martín Gijón la materia somática constituye una verdadera corposfera significativa, por tanto, como base metodológica hemos escogido la teoría de José Enrique FINOL, expuesta en *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo* (2015).

Asentar las bases: *amoscritura*

El segundo poemario de Mario Martín Gijón, *Rendición*, gira en torno a dos polos temáticos que se compenetrán hasta llegar a ser dependientes, supeditados.

³ Según José Enrique FINOL, la corposfera es integrante de la semiosfera (noción que el crítico toma de Juri Lotman). De ahí que la corposfera incluya «no solo los lenguajes corporales sino también sus contextos y las relaciones que se establecen entre aquel [sic] y estos; es en el conjunto de esas relaciones dinámicas que el cuerpo crea y actualiza en el mundo donde, finalmente, opera la semiotización [...]» (2015: 41).

Los dos se inscriben en el neologismo *amoscritura* inventado por nosotros. El primero es el amor o, mejor dicho, una rendición amorosa en la cual el cuerpo constituye el portador semiótico, ya que «el cuerpo es también un signo» (FINOL, 2015: 41). El segundo es una dicción poética que se vuelve dependiente de la experiencia amorosa, del dolor y de la ausencia de la amada. El sujeto indaga por el acto poético y, al insistir en su vínculo intrínseco con el amor, lo define a través del cuerpo.

Dichos temas vienen sugeridos en *Rendición* por dos elementos. El primero es el título mismo del poemario. Esta síncopa o, como lo habría denominado el poeta mismo, «flor extraña» (TORRE, 2016: 220), reconcilia dos palabras contradictorias, en el sentido de que las dos proceden de diversos campos semánticos: *rendición*, que apunta hacia una relación amorosa, y *dicción*, que sugiere la escritura. El segundo elemento que asimismo orienta nuestra lectura hacia el amor y la poética, son las dos citas que encabezan el libro: «Abrazo: única luz. / De nuestros cuerpos brota», de Juan Rejano, y «Abtrünnig erst bin ich treu»⁴ (MARTÍN GIJÓN, 2013: 13), de Paul Celan. Obviamente, la elección de estos versos por parte del poeta no es casual: por un lado, Martín Gijón ha estudiado la creación de ambos autores⁵ y, por otro, su poética le ha servido de inspiración y le ha influido⁶.

Esos dos temas fundamentales –amor y poesía– se realizan en *Rendición* a través del cuerpo, aunque de forma distinta. Es más, la escritura de Martín Gijón se corporeiza, tal y como lo entiende Maurice Merleau-Ponty. Las palabras dejan «de ser una manera de designar el objeto o el pensamiento [y pasan] a ser la presencia de este pensamiento en el mundo sensible, y no su vestido, sino su emblema o su cuerpo» (MERLEAU-PONTY, 1993: 199). Esa lírica realiza los postulados del filósofo francés, ya que en ella «[l]a operación de expresión [...] hace existir la significación» (MERLEAU-PONTY, 1993: 199). La poesía, en consecuencia, se convierte en un individuo, un «se[r] en [el] que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo y que irradi[a] su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial» (MERLEAU-PONTY, 1993: 168).

⁴ Ángel Valente tradujo este verso de la manera siguiente: «tan sólo al desertar soy fiel», mientras que literalmente podríamos traducirlo como: «solo soy fiel a la apostasía».

⁵ Véanse, por ejemplo, «Juan Rejano y José Herrera Petere. Las trayectorias divergentes de dos poetas comunistas» (2011), «La idea comunista en Rafael Alberti, Juan Rejano y José Herrera Petere» (2014) o «‘Un demorado diálogo’: las versiones de Paul Celan por José Ángel Valente y los límites de la traducción» (2011).

⁶ En nuestra opinión, es indiscutible la semejanza entre *Cantar del vencido* de Juan Rejano, poemario del que proceden los versos citados al principio de *Rendición*, y el segundo libro de Mario Martín Gijón. Basta mencionar la construcción de las dos obras, que podrían analizarse como un largo poema, o el tratamiento de la temática amorosa (el cuerpo femenino fragmentado, visto y observado por un sujeto enamorado, fascinado y rendido). En cambio, la influencia de la obra de Celan se la nota tanto en la temática (amor, mujer, tristeza, poética) como en el uso de la palabra con el fin de ampliar los límites del significado.

Cuerpo-objeto: representaciones somáticas

La reificación constituye la perspectiva fundamental desde la cual observamos y describimos el cuerpo: lo ponemos delante de nosotros. Si partimos de esta premisa, resulta que el cuerpo que emerge de los poemas de *Rendición* no es un único cuerpo, ni mucho menos un cuerpo-significante homogéneo. En el poemario en cuestión se nos rinden, principalmente, dos cuerpos: del sujeto, que es amante y a la vez poeta-autor del texto, y de un tú, que es ella, la amada a la cual «la dedicatoria del libro apunta paratextualmente» (PLIEGO, 2013: 7). Esa dual materia somática sugiere, asimismo, el dimorfismo temático del libro.

Los cuerpos en los poemas de Martín Gijón, o se materializan explícitamente, o existen en su ausencia, es decir, los percibimos a través del recuerdo, en la memoria de sus actos o gestos, o mediante un sueño que también materializa el cuerpo, aunque es un cuerpo imaginario. En ambos casos, tanto en la presencia como en la ausencia física del cuerpo, el yo lírico nos proporciona toda una *morfología del cuerpo*, término definido por José Enrique FINOL (2015: 46). Por un lado, en los poemas de *Rendición* se presenta la materia somática en su totalidad mediante el uso de los vocablos *cuerpo* o *piel*. El sujeto recuerda, por ejemplo, el cuerpo, ahora ausente, del tú (MARTÍN GIJÓN, 2013: 19⁷), cuerpos postergados en las horas (36), cuerpos del pasado que rodaban en pos de placer (65), o describe los «cuerpos atrabesados» (72) y el bálsamo de la piel de la mujer (75). Por otro lado, la presencia del cuerpo en la poesía de Mario Martín Gijón es fragmentaria: «[e]l cuerpo es anatómicamente separable, [dividido] en componentes que integran una morfología pero, ciertamente, ninguno de esos componentes existe por sí solo o es absolutamente independiente de los otros» (FINOL, 2015: 45). Indudablemente, de los tres niveles generales diferenciados por José Enrique FINOL⁸ (2015: 46), el poeta opta por el alto, que comprende la cabeza y sus partes, y por el medio, en el que se incluyen las manos, el torso, los brazos y el corazón. Tal preferencia podríamos explicarla con la jerarquización somato-semiótica típica de la cultura occidental, la cual «privilegia lo alto por encima de lo medio y este por encima de lo bajo» (FINOL, 2015: 105). No obstante, a nuestro parecer, el hecho de que Mario Martín Gijón les otorgue el papel principal al rostro (ojos, boca, labios) y a las manos lo podemos interpretar también de otro modo. Por un lado, son elementos de mayor capacidad expresiva. El rostro es, en palabras de José Enrique FINOL, «un repertorio que

⁷ Todos los poemas proceden de la misma edición de *Rendición*, por tanto, en adelante, indicaremos entre paréntesis únicamente la(s) página(s).

⁸ El estudioso designa tres niveles principales de la segmentación del cuerpo: alto, medio y bajo. El último, que no se describe en los poemas de *Rendición*, está compuesto por «caderas, órganos sexuales, trasero, piernas y pies» (FINOL, 2015: 94), y en la cultura occidental, greco-latina y judeo-cristiana, tiene una gran carga significativa, ante todo, erótica y negativa.

permite construir una sintagmática compleja, variable, pero de una gran eficacia comunicativa que, a menudo, es más decisiva que la de los mensajes verbales o gestuales» (2015: 49). De igual manera, la mano «es un prolífico y complejo semiótico capaz de articular un repertorio de signos de orden icónico y simbólico, cuya función comunicativa y expresiva es de una gran fuerza» (2015: 79). Si tomamos en consideración los dos temas fundamentales de *Rendición*, resultan claros la preferencia del autor por estas partes del cuerpo y el significado que les quiere otorgar. Además de transmitir un mensaje sensual y erótico, apuntan a la escritura, ya que tanto las manos como los ojos participan en el acto de escribir, en la creación poética.

Como hemos señalado arriba, las primeras sensaciones y emociones que se desprenden de la materia somática de esos poemas se vinculan al erotismo y a la sensualidad. Entendemos lo erótico tal y como lo entienden Fabián Giménez Gatto y Víctor Bravo. Para el primero, es «el juego de la presencia y de la ausencia, de lo visible y lo invisible», y para el otro, «se expresa en la danza del deseo de los cuerpos, en la demora ante la apetencia de la sexualidad conclusiva, en un diferimiento de juego e intensidad» (en FINOL, 2015: 149). Dicho juego, evidentemente, lo podemos percibir en el segundo poemario de Mario Martín Gijón: según Eduardo MOGA, *Rendición* «progresiva hacia la consumación» (2015: 256). Ese acoplamiento físico de los amantes se realiza en las dos últimas partes del libro comprendidas en las diez páginas finales. Así pues, a lo largo de casi sesenta hojas se acumula la pasión y crece la tensión erótica.

Al principio, el cuerpo de la mujer o los cuerpos unidos de los dos amantes son materia somática imaginaria: el sujeto lírico lo(s) evoca en los sueños. Tanto el acto de soñar como el de recordar le permiten a la voz elocutoria del poema esbozar la corporeidad de la amada ausente. Su falta, no obstante, se convierte para el sujeto en infierno: «el averno de no ver / te / el callado son de tu son / risa [...] toda esa carencia endurece / los muros de mi in(v/f)ierno» (18). Su ausencia lo debilita, la falta de amor le quita las fuerzas:

soy planta que se seca sin la savia
del sabor sabio de tus besos

mis dedos ta(ll/y)os que se quiebran
sin tu susurro de piel

sin-copa-da
des
prendida

entre las sábanas

Sin embargo, como vemos, el recuerdo de la presencia del cuerpo en el lecho no entristece; se vuelve melodía, música y, en otros poemas, hasta canto («tu rizo / ma / dre / del en / canto / de nuestros cuer / pos / tergados»; 36). Por un lado, el recuerdo de la amada destroza al yo lírico:

sin ti soy

una car
casa
de mi ser([i/y]a)
(des)habitada
(60)

Por otro, en cambio, le da esperanza de volver a verse con su querida, como en el poema «fe en la palabra»: «del germen / tal / tu pre / stancia / (a)parecerá» (58). Esa dualidad de sentimientos, de hecho contrarios, intensifica con cada poema siguiente. El libro encamina hacia el reencuentro de los amantes y su acoplamiento. En el poema «del pla(c/s)er», el primero que ejemplifica dicha consumación amorosa, la voz elocutoria parece confundir aquel cuerpo, recordado y evocado previamente, con el de ahora, que le da placer y le devuelve su existencia:

fuego
 zo
y(n)finito
 do(y)
sin pa(u)sa do y a

rodábamos cuer(en)pos
de nos-otros y(m)posibles
de placer
 a que ardía
sin consumirse
nos sum(i)amos
sac(ud/a)idos
y multimp(re/li)camos
al infinito
(65)

De esta manera, aquel cuerpo imaginario se materializa en el tiempo presente: es aquel y este a la vez, es distinto y a la vez el mismo. La mujer de los sueños se vuelve real en las dos últimas partes del poemario. Su presencia física resarce el sufrimiento previo del sujeto: «cuando cunde el placer / cuando mis ojos radican / en tu cue / yo aman(e/a)cido / bajo tu pelo / cura / de / t(a/o)ntos

sueños d(i/e) versos» (66). El cuerpo femenino, que funciona como metonimia del amor, se convierte incluso en una especie de curación: «mis her-idas / con el báls / amo(r) / que / de tu piel» (75).

En las últimas páginas de *Rendición*, la amada no solo le agrada al «yo» lírico, sino también le da goce sexual. La voluptuosidad y el placer culminan en la tercera parte del poemario con un «éxtasis carnal» indicado en el título del poema siguiente:

va-ciamos
 los cie
 los
 con nue(str/v)os
 cuer[en]pos
 de lo di
 vino
 de tu San(ta)gre
 ex altada
 en el (g)rito
 más sa(n)grado
 (68)

En esos versos, la sexualidad se vincula con el éxtasis religioso. Lo erótico se funde con lo místico rompiendo con la carga negativa impuesta por la cultura judeo-cristiana en la corporeidad⁹. Es indudable la dualidad interpretativa del poema en el que el acto sexual (considerado como pecado mientras no tenga fin reproductor) y su clímax (asociado con el pecado si lo vemos como deseo del orgasmo, del éxtasis gozoso) vienen expresados y descritos mediante vocablos procedentes del campo semántico de religión: *cielos, divino, santa, rito, sagrado*. La exaltación y el hecho de haber alcanzado el éxtasis sexual, designado con un grito, se los compara con el momento culminante de la misa: la elevación de la copa del simbólico vino-sangre de Cristo. Resulta evidente que en los dos niveles interpretativos, o, en otras palabras, en los dos ritos (uno secular y otro sacral), «el cuerpo no solo [se convierte en] un signo en sí mismo [...], [sino que] el cuerpo es también objeto y sujeto, es signifiante y significado» (FINOL, 2015: 237). En el primero (la descripción del acto sexual), los cuerpos aparecen, se materializan explícitamente, y «esa presencia lo[s] semiotiza» (FINOL, 2015: 165). En el otro (la descripción del gesto ritual realizado durante la misa), el cuerpo aparece implícitamente: nos visualizamos las manos que elevan la copa con el vino de la misa.

⁹ Beata PRZYMUSZALA (2006: 205) constata que, «[e]n el marco de la cultura europea, la temática corporal evoca hasta hoy en día asociaciones relacionadas con el pecado, especialmente en lo que se refiere a la esfera erótica» (la traducción es nuestra).

Hay que señalar que la materia somática tiene ese carácter sacral solamente en la tercera parte del poemario. Eso significa que el cuerpo femenino se convierte en un objeto sagrado únicamente en el acto sexual: «tu sangre / sa(n/l)ta» (67) o «a-brazos sa(n)grados» (67). No obstante, no se trata aquí de la sacralización de la corporeidad, sino más bien de la presentación del significado esencial de ese rito profano: «el cuerpo [...] es sagrado porque es divino [...], porque permite crear el lazo más íntimo al reflejar [...] el carácter comunitario de la existencia humana y al ser la imagen perfecta de Dios: la comunión de personas»¹⁰ (PRZYMUSZALA, 2006: 235). Desde este punto de vista resulta sustancial el poema final de *Rendición*, en el que se presenta el acoplamiento de los amantes indicando también su carácter sacral: «la (b/r)endición / ganada» (76).

Otra cuestión interesante es el uso simbólico de los vocablos *sangre* o *sangrado*, que aparecen con frecuencia en las partes finales del libro. Obviamente, la sangre simboliza aquí «las cualidades pasionales» (CIRLOT, 1992: 399) y, en consecuencia, sugiere «un acto de fecundación [...] por la analogía sangre-semilla» (CIRLOT, 1992: 165). Además, hay que asociarla con la vitalidad. Primero, porque el palpar del corazón, gracias al que la sangre llega a todas las partes del cuerpo, simboliza la vida. Segundo, porque en la lírica de Mario Martín Gijón el reencuentro de los amantes y la consumación de su amor revitalizan al sujeto lírico, le dan sentido a su existencia. Es más, el «yo» lírico confirma haber renacido con esa unión amorosa, por ejemplo, en los poemas «postrim(e/o)rías de amor / fé(n/l)ix» o «Reconacimiento».

La sangre, sin embargo, indica también «el cuerpo interno» (FINOL, 2015: 46), otro de los niveles corporales que designa una serie de significaciones estandarizadas en todas las culturas. En la nuestra, la fisiología del cuerpo tiene connotaciones negativas (de ahí todas las actividades estéticas cuyo fin es embellecer el cuerpo). Nos referimos a todo tipo de secreciones del cuerpo que, en muchos casos, suscitan tales sentimientos como repulsión, asco o vergüenza. En los pocos poemas de Mario Martín Gijón en los que aparecen tales elementos, estos se convierten en huellas de la corporalidad femenina ausente («atrabiliario de bilis sin tu sal / iva», 20; «sal dulce / de tu cuerpo», 61) o en signos metonímicos del acercamiento físico, como en el poema «postrim(a/o)rías de amor / fé(n/l)ix», donde leemos: «der(r) / amado / se(r)men / Tal / *deines Körper*» (71). Esas sinédoques transmiten lo íntimo, señalan la existencia y, por ende, eliminan el valor denigrado de la fisiología.

¹⁰ La traducción es nuestra.

Cuerpo-sujeto: corporeización del acto poético

Como hemos mencionado previamente, el cuerpo en *Rendicción* constituye, asimismo, un problema metafísico. Por un lado, la materia somática es objeto del discurso, y, por otro, es sujeto que enuncia dicho discurso, lo cual le concede identidad. Así pues, «el cuerpo es un lenguaje en acción, siempre siendo y siempre haciéndose, un lenguaje que ‘ocurre’ (‘acaece, acontece, sucede’) y ‘discurre’ (‘anda, camina [...], reflexiona, piensa, habla acerca de algo, aplica la inteligencia’)» (FINOL, 2015: 210).

En el segundo libro de Mario Martín Gijón se nota el problema identitario que sufre la voz elocutoria. En las dos primeras partes de *Rendicción*, el «yo» lírico no se siente completo debido a la ausencia de la amada, su existencia depende de ella. Lo evidencian numerosos poemas, entre otros: «los días derrotados» («todo / roto ahora / en la medida que me niega / y me siega el ser dicho / so / siendo»; 45), el antes mencionado «sin ti soy» o «varyacción *ausente*», en cuyos versos el sujeto intenta autodefinirse de forma anfibológica:

s(e/i)n ti	s(e/i)n ti
miento	mient(o/e)
do	do[y]
lo que soy.	lo que soy.

(26)

El sufrimiento le permite conocerse a sí mismo. El dolor es una «situación límite», tal y como la entiende Karl JASPERS (1985: 70): situación en la cual uno es consciente de su existencia, de ser él mismo. En otras palabras, el padecimiento es el *límite*, definido por Eugenio TRÍAS (1991: 397) como «límite que hace posible el decir (categoría) y aquello (la cosa) que el decir intenta comprender y penetrar». Como constata Barbara SKARGA (1997: 262), «[a]l sufrir me constituyo, me convierto en mi propio dolor y con ese dolor se deteriora mi propio Yo»¹¹. Ese menoscabo de la identidad del sujeto se visualiza mejor, a nuestro parecer, en el poema de Mario Martín Gijón que citamos a continuación y que no lleva título:

desidias
 y días
 sin ti diezma(d/t)o
 mi rostro
 atroz
 (otr)os

lo recomondrán
 (59)

¹¹ La traducción es nuestra.

El rostro –la parte del cuerpo con mayor «eficacia semiótica» (FINOL, 2015: 49), parte que identifica al hombre, que le otorga identidad– queda despedazado aquí por la ausencia de la mujer, el «yo» lírico dice que «mata» su propio rostro atroz. Su identidad queda quebrada, destrozada por el sufrimiento. Esa situación límite la observamos asimismo en el poema «des com puesto», en el que el sujeto se autodefine como: «cadá / ve(z/r) / que no te ve / olo(o)r / mi-yo (ya/ de) muerto / barrunto» (30). *Cadáver* apunta tanto a la muerte física del «yo», la podredumbre indicada en el verso final del poema, como a su muerte mental.

En las dos primeras partes del poemario, el dolor quema al sujeto por dentro («al aire traía un olor a quema-do / lor»; 23) hasta carbonizarlo, aniquilar su ser, que, no obstante, renace gracias al reencuentro con la amada en «postrim(a/o) rías de amor / fê(n)l)ix»: «de ceniza / nací / eran / nuestras alas» (71). La reunión restituye la existencia del sujeto lírico, hecho enunciado por él mismo en los dos últimos poemas de *Rendición*. Así, al final de «Reconacimiento» leemos:

el rencoeur
(h)en[cen]dido
por la daga
nada
del/en el des-precio
(d)el nacer
para conocerte.

(75)

El «yo» renace y se reconoce a sí mismo a través del dolor. La cuita, expresada con la metáfora del corazón hendido por la daga, se convierte en el precio de ese (re)nacimiento y (re)conocimiento. Esto se inscribe perfectamente en la teoría de Karl Jaspers sobre la situación límite. Según él, la toma de conciencia se lleva a cabo únicamente en el momento en el que el sujeto pasa por una crisis: «si toda existencia se funde en la realidad, y si fracasa la realidad de este mundo, entonces sólo se vence la desesperación de la nada, haciendo [...] la decisiva autoafirmación que se hace sólo ante Dios y procede de él» (JASPERS, 1985: 70). Cabe acentuar también que ese (re)con[*o*]*a*l¹²cimiento se da en *el límite (limes)* definiendo por Eugenio TRÍAS (1991: 461), límite que «hace que la pasión se apodere del ‘sujeto’ y produzca en él ‘representaciones’, ‘signos’ y ‘símbolos’ mediante los cuales su base pasional puede ser iluminada a través del lenguaje». Por tanto,

¹² Conviene apuntar que la teoría de Eugenio Triás de la *lógica del límite* o pensamiento límite se parece bastante a la teoría de Mauricio Beuchot sobre *el pensamiento analógico-icónico*, lo cual el mismo BEUCHOT señala en su obra *Hermenéutica, analogía y símbolo* (2014: 159–172). Como indica el filósofo mexicano, «[e]l sentido se da en los límites, en los límites de la irracionalidad. El sentido [...] es un análogo, un mixto, un mestizo, un fronterizo o limitrofe» (BEUCHOT, 2014: 172).

como constata el filósofo español, la constitución del ser es posible gracias a la pasión y al padecimiento, «determinaciones categoriales ‘últimas’ del ser (de las que deriva la ‘actividad’, la ‘acción’))» (TRÍAS, 1991: 464).

El «yo» lírico, ya *reconacido*, confirma en el último poema del libro que su existencia depende de la de la mujer querida; dice: «ser quien eres tú»¹³ (76). Además, asegura haber recobrado unión no solamente con la mujer, sino también de su propio ser, al que antes hemos visto quebrado y hendido:

la-mi-(n/r)ada
pre-sencia la de antes
desteyo(s) ya no quie
ro [...] (76)

Como se ha señalado arriba, el sujeto de *Rendicción* no para en su intento de autodefinirse. El conocimiento de su identidad se da gracias al cuerpo, por un lado, y gracias al discurso, por otro¹⁴. El «yo» lírico recurre a la lengua que, al fin y al cabo, es fuerza creativa¹⁵. Ese genio inventivo, en primer lugar, materializa el cuerpo femenino y, en segundo lugar, le permite al «yo» lírico identificarse como ser.

La voz elocutoria de los poemas busca una manera de recuperar a su amada y la encuentra en la lengua. Lo podemos observar en el poema «fe en la palabra», citado antes, o en «gramática oculta», donde leemos: «buscar las huellas en el hueco que dejaste / los grafemas de una lengua aún no hablada / que expresara tu presencia enardecida» (24). El sujeto intenta materializar a su querida en la lengua. La escritura se convierte para él en una «gramática oculta», como indica el título del poema. La lengua poética tiene poder creativo, le da la posibilidad de enunciar y de construir un «lugar común» (31) para los dos amantes.

El recuerdo y el sueño le permiten al sujeto-poeta moldear a la mujer mediante el enunciado: «el dolor / nos fuerza / farnos / de lo bello / rar / en tu lugar / ganta / que no canta / rá» (49). La palabra se corporaliza al ser escrita: «a / bocadas a la voz / muda(ble) de mis dedos» (51). El acto poético viene descrito mediante metonimias, se aprovecha el cuerpo –la mano– y sus funciones para designar la escritura. La corporeización se da de dos maneras: se modela la materia somática femenina y se materializa el cuerpo del sujeto actante per-

¹³ Así podría traducirse el título del último poema: «werdederdubist».

¹⁴ Como señala Eugenio TRÍAS (1991: 461–462), existe un vínculo intrínseco entre pasión y *logos*, que se testimonia en *figuras simbólicas (arquetipos pasionales)*. Es el vínculo que constituye e instituye el ser, el *sujeto fronterizo*; el ser, en tanto que ser.

¹⁵ No nos interesa aquí el contexto bíblico (la creación del mundo y del hombre mediante la Palabra), sino el filosófico, y en concreto aludimos a los postulados de Martin Heidegger, según el cual «la palabra es posibilitadora de ser» (en GONZÁLEZ RAMÍREZ, 2006).

tenciente al discurso. El cuerpo, por tanto, es textual, se inscribe en el discurso y a la vez se desprende de él.

El «yo» lírico recurre no solamente a la escritura, sino también al habla. En el poema titulado «tu ontología personal (recuerdo)» leemos:

di ente
y lo di(ji)iste
con tu risa
 (b/v)ia
de raíz
 es
 (52)

Los primeros versos parecen confirmar el poder creador de la palabra sobre el que reflexionaba en «La esencia del habla» Martin Heidegger. Como indica Gloria Inés GONZÁLEZ RAMÍREZ (2006), el filósofo alemán subrayaba que

[l]a poesía se presenta como el hablar perfecto, como pureza en el hablar. [...] La poesía re-une, re-coge, recupera y res-guarda el mundo, dividido y particionado por la ciencia y la vida común. La poesía «funda», inaugura por la palabra y sobre la palabra lo eterno, lo universal, lo único, imperecedero e indivisible: el ser. La palabra, como fuente de ser y del ser, se confía eminentemente al poeta; así la poesía es lenguaje primigenio, iniciador, instaurador.

El acto poético corporeiza la palabra, de acuerdo con los postulados de Maurice MERLEAU-PONTY (1993: 199), según el que la obra de arte se convierte en un signo de expresión, tal y como lo es el cuerpo mismo:

La operación de expresión, cuando está bien lograda, no solamente deja un sumario al lector y al mismo escritor, hace existir la significación como una cosa en el mismo corazón del texto, la hace vivir en un organismo de vocablos, la instala en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia.

MERLEAU-PONTY, 1993: 199

Conclusiones

«[E]l cuerpo [...] encarna, en su unidad, todas sus dualidades [...] es, al mismo tiempo, emisor y receptor, contenido y referente, medio y mensaje, signo y código, significante y significado, canal y mensaje» (FINOL, 2015: 144). Estas palabras de José Enrique Finol pueden aplicarse perfectamente al imagi-

nario corporal presentado en *Rendición* de Mario Martín Gijón. En ese poemario se nos ofrecen múltiples representaciones de la dual materia somática, que van tejiendo una red de significados y, así, forman la corpusfera poética del autor.

Lo que destaca es la materialización de la corporeidad femenina, que se realiza mediante el recuerdo evocado por el sujeto lírico. El cuerpo de la mujer nace, por tanto, gracias a la lengua y su poder creativo, tal y como expone Maurice MERLEAU-PONTY en *Fenomenología de la percepción* (1993: 199). La palabra corporeizada obliga, a su vez, al cambio de perspectiva: no importa tanto la representación del cuerpo-objeto, sino la acción de expresar, mediante la escritura o el habla, que, además, es indispensable para la autodefinición del sujeto. En palabras de Beata PRZYMUSZAŁA (2006: 343), «‘la palabra viva’ confirma la necesidad de articular diversos tipos de experiencia, que solo al ser expresados se convierten en algo existente (palabra-cuerpo) [...], lo que indica su propio ser como una especie de problema interpretativo»¹⁶.

La necesidad del uso de la lengua, que observamos en la creación de Mario Martín Gijón, se inscribe de alguna manera en lo que Erazm KUŹMA (1999: 15) llama «giro hacia la lengua». Según el estudioso polaco, existen dos paradigmas que rivalizan entre sí, de los que hoy gana el segundo: «Uno –griego, occidental, de orígenes en Platón– privilegia el ojo, el ver, la imagen, el desarrollo, el conocimiento. El otro –judeo, oriental, que arranca con la Biblia– pone en primer lugar la lengua, el texto, el habla, la ética»¹⁷ (KUŹMA, 1999: 15). No obstante, en el caso de la creación del poeta extremeño no se trata de dos paradigmas que compitan; en su poesía, los dos se entrelazan, su vínculo es intrínseco. El ojo visualiza y así materializa el cuerpo femenino y, con él, se materializa a la vez el sentimiento de amor. La mano, en cambio, al tocar la materia somática imaginaria, la escribe, la crea. Así pues, la escritura es la esencia, pero nace del amor, idea encerrada en el neologismo *amoscritura* utilizado en el título del presente trabajo.

Bibliografía

- BEUCHOT, Mauricio 2014. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México D.F., Herer.
- CIRLOT, Juan-Eduardo 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- COURTINE, Jean-Jacques 2006. «Introducción». En: *Historia del cuerpo*. Vol. 3: *Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE y Georges VIGARELLO (eds.). España, Santillana Ediciones Generales, pp. 21–25.

¹⁶ La traducción es nuestra.

¹⁷ La traducción es nuestra.

- FINOL, José Enrique 2015. *La corpusfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito, Ediciones CIESPAL.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Gloria Inés 2006. «Poesía-Pensamiento / Palabra-Cosa. Acerca del texto ‘La esencia del habla’ de Martin Heidegger». *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, n.º 13, <http://webs.ucm.es/info/nomadas/13/gigramirez.html>. Fecha de la última consulta: el 20 de marzo de 2018.
- JASPERS, Karl 1985. *La filosofía de la existencia*. México, Breviarios Fondo de Cultura Económica.
- KUŹMA, Erazm 1999. „Język – stwórca rzeczy”. W: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Seweryna WYSŁOUCH, Bogumiła KANIEWSKA (red.). Poznań, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, pp. 15–29.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2013. *Rendición*. Madrid, Amargord.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2016. «Poética. Una mutación del lenguaje». En: *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Óscar de la TORRE (ed.). Madrid, Amargord, pp. 219–221.
- MICHAUD, Yves 2006. «Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales». En: *Historia del cuerpo*. Vol. 3: *Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE y Georges VIGARELLO (eds.). España, Santillana Ediciones Generales, pp. 401–417.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- MOGA, Eduardo 2015. *La disección de la rosa*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- PLIEGO, Benito del 2013. «Lo que cambia una letra». En: Mario MARTÍN GIJÓN: *Rendición*. Madrid, Amargord, pp. 7–10.
- PRZYMUSZAŁA, Beata 2006. *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS.
- SKARGA, Barbara 1997. *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków, Wydawnictwo Znak.
- TORRE, Óscar de la 2016. *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid, Amargord.
- TRÍAS, Eugenio 1991. *Lógica del límite*. Barcelona, Limpergraf S.A.

Síntesis curricular

EWA ŚMIELEK es doctora en Humanidades por la Universidad de Silesia en Katowice, donde trabaja desde 2008. Es autora de la monografía *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica. En torno a «El vuelo excede el ala»* (2014) y de diversos artículos publicados en revistas académicas y volúmenes monográficos. Sus líneas de investigación se centran en la poesía española contemporánea, especialmente en la creación de los poetas *novísimos* y de los que debutaron en el siglo XXI.